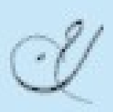
ADP

مجلة حوليات التراث

Revue Annales du Patrimoine

P-ISSN 1112-5020 / E-ISSN 2602-6945



La poétique du masque au théâtre une dramaturgie de la dissimulation et du rite

The poetic of the mask in the theater A dramaturgy of concealment and ritual

Fétigué Coulibaly
E. N. S. d'Abidjan, Côte d'Ivoire
datoufetigue72@gmail.com

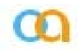
Reçu le : 5/8/2021 - Accepté le : 31/8/2021

21

2021

Pour citer l'article :

✳ Fétigué Coulibaly : La poétique du masque au théâtre, une dramaturgie de la dissimulation et du rite, Revue Annales du patrimoine, Université de Mostaganem, N° 21, Septembre 2021, pp. 45-59.





http://annales.univ-mosta.dz

***

Revue Annales du patrimoine, N° 21, 2021, pp. 45 - 59
P-ISSN 1112-5020 / E-ISSN 2602-6945

La poétique du masque au théâtre une dramaturgie de la dissimulation et du rite

Fétigué Coulibaly
E. N. S. d'Abidjan, Côte d'Ivoire

Résumé :

Les masques connaissent une classification générale qui donne des masques de protection, des masques de carnaval et des masques de théâtre. Ils se sont imposés au théâtre et sont devenus depuis l'Antiquité grecque une composante dramaturgique fondamentale. Ils sont très divers et jouent des fonctions particulièrement diverses et différentes les unes des autres. Du point de vue de l'usage qui leur est réservé, ils sont soit ludiques, soit esthétiques ou religieux. Pendant que leur dimension ludique vient du divertissement qui caractérise le théâtre, celle dite esthétique découle des prouesses artistiques de l'artisan qui les fabrique. Quant à leur dimension religieuse, elle tire ses origines profondes du théâtre antique grec fondamentalement religieux par son émanation des cultes en l'honneur du dieu Dionysos.

Mots-clés :

théâtre antique, masques, déguisement, esthétique, sacralité.

The poetic of the mask in the theater A dramaturgy of concealment and ritual

Fétigué Coulibaly
Higher Normal School of Abidjan, Ivory Coast

Abstract:

Masks know a general classification which gives protective masks, carnival masks and theatrical masks. They have established themselves in the theater and since ancient Greece have become a fundamental dramaturgical component. They are very diverse and play particularly diverse and different functions. From the point of view of the use reserved for them, they are either playful, aesthetic or religious. While their playful dimension derives from the entertainment that characterizes the theater, the so-called aesthetic dimension derives from the artistic prowess of the craftsman who makes them. As for their religious dimension, it draws its deep origins from the fundamentally religious ancient Greek theater through its emanation from the cults in honor of the god Dionysus.

Keywords:

ancient theater, masks, disguise, aesthetics, sacrality.

Reçu le : 5/8/2021 - Accepté le : 31/8/2021
datoufetigue72@gmail.com

Introduction :

Le masque, objet universellement connu dans les sociétés primitives comme modernes, remontant à la plus haute Antiquité et apparaissant comme élément d'un costume ou accessoire destiné à changer l'allure de son porteur, constitue une pratique ancienne qui s'est développée à l'Antiquité puis plus tard avec la tradition du Carnaval. Cet objet dont on couvre le visage humain pour transformer son aspect naturel, représente généralement, selon le dictionnaire, "Trésor de la langue française informatisé" (TLFI), un visage ou une gueule animale, souvent grotesque, que l'on porte sur la face pour se déguiser. Recouvrant parfois tout ou partie du visage, il est porté dans diverses occasions de la vie sociale selon les peuples et les époques. Il symbolise un affect, un comportement ou un rôle, porté par les acteurs de théâtre dans diverses cultures et revêt une valeur sacrée dans l'accomplissement de cérémonies religieuses dans diverses sociétés extra-européennes. Destiné à dissimuler, représenter ou imiter un visage, il assure de nombreuses fonctions, variables selon les lieux et l'époque. C'est un simple objet de divertissement, un objet associé à un rite mais aussi un chef-d'œuvre artistique dont l'origine remonte depuis les temps immémoriaux. La présente étude se propose d'interroger le masque sous sa dimension à la fois sociale et théâtrale. Il s'agira en effet de décliner les catégories de masques, leurs fonctions sociales mais aussi de lever le voile sur leurs particularités dans le contexte spécifique du théâtre.

1 - La catégorisation des masques :

L'univers des masques est aussi vaste que sont nombreux les masques eux-mêmes. Prétendre, par conséquent, à une saisie exhaustive de tous ces masques s'avère une tâche bien vaine. Cependant, une classification non moins importante permet de dégager quatre grands groupes de masques. Il s'agit des masques

de protection, des masques rituels, des masques de carnaval et enfin des masques de théâtre.

1. Les masques de protection :

Les masques de protection, comme l'indique le nom, ne sont, en général, que de simples équipements de protection individuelle et surtout faciale. Il en existe toute une infinité. En effet, dans la présente étude, seulement quelques-uns vont faire l'objet d'analyse. Il s'agit surtout des masques de combat, les masques de sport, les masques de beauté, les masques à oxygène, les masques à gaz, les masques médicaux etc. Par exemple, le masque de catcheur est devenu un symbole du catch qu'utilisent par la plupart des catcheurs surtout mexicains (luchadores) pour lesquels cacher son visage avec un masque prend la forme et le sens d'une véritable tradition(1).

2. Les masques rituels :

Encore appelés masques sacrés en raison de l'usage que l'on en fait, les masques rituels sont très nombreux. Un masque est d'abord et avant tout un objet de bois à la base qui revêt une valeur sacrée dès l'instant où il est utilisé dans un contexte liturgique, c'est-à-dire lors de cérémonies rituelles. En ce moment, il bénéficie d'un ornement composé d'un certain nombre d'éléments, notamment un costume, des ornements, les attitudes propres à la danse, le halo de mystère, de puissance, de connaissances occultes qui l'accompagnent et qui sont choisis et associés en fonction de la sacralité du masque ou de la symbolique qu'il doit exprimer. Il est alors doté de pouvoirs spirituels, surnaturels qui lui confèrent le pouvoir de communiquer avec les génies et d'en être le porte-parole, mais aussi le pouvoir temporel qui lui confère agilité, adresse. Dans ce sens, il représente un autre être totalement différent de celui qui le porte et cet être représenté représente à son tour, lui aussi, une force naturelle d'origine divine, un guérisseur ou un esprit, un ancêtre, une divinité, un génie, un esprit qui revient pour bénir ou pour punir. En d'autres termes, le masque sacré est

un déguisement de l'homme qui assume ainsi une personnalité tout autre et, selon les conceptions religieuses, particulièrement en Afrique noire, l'homme masqué renonce, abandonne sa personnalité humaine pour incarner un être surnaturel. Il s'identifie comme originaire du "bois sacré"(2), sanctuaire des ancêtres et des esprits de la brousse(3). Cette dimension surnaturelle semble négligée ou ignorée du monde occidental qui, par projection de sa vision de l'art sculptural, considère le masque africain dans sa dimension esthétique et artistique plutôt que dans sa fonctionnalité au sein de la société qui le crée et qui l'utilise dans un ensemble d'actes sacramentels qui assurent son équilibre.

Le masque sacré investit toutes les formes de relations que l'homme entretient avec lui-même, avec ses semblables ou avec le monde. Dans cette perspective, le sculpteur, créateur de masques, travaille généralement à l'écart du village car il lui faut absolument observer de stricts interdits, subir parfois des purifications puisqu'il lui faut être nécessairement exempt de toute souillure pour pouvoir accomplir convenablement son travail, c'est-à-dire pour travailler tout en étant en conformité absolue avec les règles déontologiques en vigueur. Matérialisation d'êtres surnaturels ou des ancêtres et symbole du sacré, il a des formes qui varient selon les aires culturelles et les ethnies. En raison surtout de son caractère à la fois familier et insaisissable, il ne cesse d'exercer une fascination, un envoutement pour ce qu'il renvoie à celui qui le regarde et saisit le spectateur par le décalage qu'il crée entre sa forme extérieure et l'essence profonde de l'individu qu'il symbolise. Cet objet du mystère, étonnant par l'extraordinaire imagination de ses concepteurs, se révèle toujours le vecteur étonnant d'un pouvoir, pour la grande inquiétude ou le saisissement de qui le voit en action. C'est un fait socioculturel présent certes dans presque toutes les sociétés humaines et de tous les horizons du globe, mais sa représentativité en Afrique, surtout en Afrique au sud du Sahara,

semble particulièrement plus importante encore au point d'être "réputée, continent des masques"(4). Ici, le masque est singulièrement suggestif, c'est-à-dire il donne à voir ce qui est inaccessible au regard humain et pose ainsi la question de l'identité. En effet, porter un masque, revient à cesser d'être soi, à désindividualiser la personne qui le porte et à schématiser l'individu. Le masque sacré devient ainsi l'incarnation des forces surnaturelles.

3. Les masques de carnaval :

Ce ne sont que des objets de simple déguisement, de dissimulation qui constituent des symboles de fête que l'on porte lors des fêtes participatives, en particulier le carnaval. La tradition qui consiste à porter un masque lors des fêtes du carnaval a des origines très anciennes. En général, le carnaval est fêté sous forme de parades à travers la ville, ou d'événements extérieurs où l'on mange et boit à satiété. En effet, considérés comme un rite de passage des ténèbres à la lumière, de l'hiver à l'été ainsi qu'une célébration de la fertilité, les carnavals sont inscrits dans le folklore depuis des siècles et leur capacité à attiser les foules en laissant des souvenirs impérissables demeure bien indéniable. L'histoire du carnaval a commencé bien avant les débuts du christianisme, à une ère où la fin de l'hiver marquait l'opportunité finale de manger de bons repas avant que les réserves de viande et autres aliments accumulés durant l'hiver ne périment et que l'on soit à court de nourriture. Au Moyen-âge, beaucoup avaient adopté les fêtes de carnaval comme partie prenante de la culture chrétienne, comme une fête précédant le Carême, qui correspond aux 40 jours de jeûne de Jésus selon le Nouveau Testament. Parmi ces célébrations, le célèbre "Mardi Gras"(5) est célébré la veille du "Mercredi des cendres"(6), comme un jour où l'on mange gras pour se préparer à la période du jeûne rituel qui suit.

Les fêtes du carnaval sont aujourd'hui célébrées aux quatre coins du globe, font partie intégrante de la culture de leur pays

et attirent des visiteurs du monde entier venus goûter aux plaisirs des sons carnavalesques. L'on en dénombre six à travers le monde. Il s'agit du Carnaval de Rio de Janeiro au Brésil, de celui de Santa Cruz de Tenerife, Iles Canaries, en Espagne, de celui de Nice en France, de celui de Cologne en Allemagne, de celui de Notting Hill à Londres au Royaume-Uni, celui de Copenhague au Danemark, celui de Bâle en Suisse, celui de Port-d'Espagne capitale de Trinité-et-Tobago, celui de Binche en Belgique, celui d'Oruro en Bolivie, celui de Venise en Italie et le Mardi Gras en Nouvelle-Orléans aux Etats-Unis d'Amérique, Quel que soit la ville, le pays où se déroulent la fête du Carnaval, les masques relèvent de constructions les plus élaborées, en papier mâché, en bois, peints, ornés de plumes ou de joyaux et leur fonction demeure la même, celle de dissimuler le visage des participants pour leur permettre d'inverser les rôles et de transgresser les interdits, la possibilité étant donnée à tout un chacun de sortir caché et de s'amuser en toute liberté. La quatrième catégorie est relative aux masques de théâtre dont le décryptage fait l'objet de la consécutive partie.

2 - Les masques de théâtre "formes et fonctions":

Le masque devient une composante dramaturgique depuis l'antiquité grecque, intégrant la création scénique. Innombrables ont les masques au théâtre qui, s'ils ne sont pas en parfaite continuité les uns avec les autres, obéissent à un certain nombre de critères communs. Il s'agit de masques, non pas de "personnage" au sens actuel du terme, mais des masques d'archétypes, pouvant jouer dans presque toutes les pièces. Autrement dit, ils ne reflètent, ni ne rappellent spécifiquement des personnages mais suivent la catégorisation des individus dans la société.

1. Les formes de masques théâtraux :

Les masques se distinguent selon les genres, en particulier la tragédie et la comédie. En effet, la tragédie mettait en scène vingt-huit (28) masques, dont six (6) masques de vieillards, huit

(8) masques de jeunes gens, huit (8) masques de femmes et six (6) masques de serviteurs. Chaque catégorie met en valeur une sorte de hiérarchie bien codifiée en fonction de l'âge, de la noblesse de naissance ou d'âme et cette codification se fait par des couleurs et des attributs. Par exemple, les masques de vieillards présentent l'homme blanc, de 60 ans, avec une barbe et des cheveux gris et les plus jeunes "vieillards" avec une barbe courte et des cheveux bruns car plus l'âge décroît plus les cheveux sont bruns, jusqu'à devenir blondeur chez, l'homme blond et l'homme plus blond. Ceux des jeunes gens sont imberbes car, la hiérarchie porte sur la valeur et la vigueur avec des cheveux longs et bouclés. Quant à ceux des femmes, ils les présentent dans toutes les tranches d'âge, de la vieille aux cheveux pendants à la fillette. N'empêche que beaucoup, parmi elles, ont les cheveux tonsurés ou rasés, rite qui se pratique pour le mariage, ou pour le deuil. S'agissant des masques des serviteurs, ou esclaves, ils ont soit les cheveux très courts, ou ramassés au sommet de la tête, soit un bonnet de peau. Il y a, parmi ces masques, trois masques d'hommes et trois masques de femmes avec le teint tout rouge et les traits peu flatteurs. En général, les masques de la tragédie traduisent, par leurs aspects, les sentiments d'horreur liés au genre tragique. Ils ont les sourcils hauts, les yeux écarquillés, la bouche grandement ouverte avec des cheveux qui peuvent être dressés sur la tête pour accentuer l'expressivité. Ils sont certes figés mais paraissent très expressifs.

Pour ce qui concerne la comédie, il y a la comédie ancienne avec Aristophane et celle dite nouvelle. En effet, la comédie ancienne, genre proche de l'art populaire, est, avec Aristophane, moins figée et l'invention y est plus grande. Elle met en scène trois catégories de masques. Il s'agit des masques de personnages fictifs ou grotesques avec un visage grimaçant et une bouche énorme, des masques représentant de manière caricaturale un personnage connu et réel, notamment un homme d'Etat, une personnalité publique, un savant, et enfin les masques des

personnages fantastiques. Tournée vers un surenchérissement des détails et des situations allant du bouffon au grossier, la comédie tend désormais à un assagissement certain et aboutit à ce qu'il convient d'appeler la comédie nouvelle. Celle-ci, moins outrée que son "ancêtre", renoue avec le système hiérarchisé des masques de la tragédie. Mais, les détails y sont plus nombreux, sans pour autant atteindre une forme de réalisme et deviennent rien qu'une caricature. Quelques masques de vieillards ou d'esclaves présentent des formes grotesques mais non obscènes. Dans cette comédie dite nouvelle, il y a un total de quarante-quatre (44) masques dont neuf (9) masques de vieillards, onze (11) masques de jeunes-gens, sept (7) masques de serviteurs mâles et dix-sept (17) masques de femmes. Alors que les hommes ont le teint halé et souvent la barbe, les femmes ont, quant à elles, la peau blanche et les cheveux colorés selon l'âge. Ils ne concernent pas seulement des catégories liées à l'âge, à la vitalité, mais surtout des caractères, par exemple l'oncle grondeur, le jeune premier, le rustre, le flatteur, la fausse vierge. De fait, ces caractéristiques psychologiques apparaissent sur les visages des masques, avec parfois un pli au front en signe de réflexion et de sérieux. Les émotions se marquent de manière exagérées et le comédien devant jouer avec le profil correspondant à l'humeur de la scène.

Ces masques servaient à tous les spectacles et n'étaient pas identifiés à un rôle seul dans une pièce déterminée. Ce genre permit néanmoins le développement d'un vrai artisanat du masque et d'une créativité accrue et le théâtre grec s'exporta vers l'empire romain, qui n'en appliqua pas tout à fait les mêmes codes, notamment en termes de masques. Le masque, étant porté par les personnages lors de la représentation théâtrale, est étroitement lié à l'intégration des personnages au théâtre. Dans l'antiquité grecque, lors des festivités relatives au culte de Dionysos, un chœur, composé de plusieurs personnages appelées choreutes dionysiaques et dirigé par un coryphée ou chef, chante

des hymnes dans le temple dionysiaque. C'est le coryphée, le chef du chœur, qui est à l'origine de l'institution de l'Acteur ou du personnage dans les représentations théâtrales(7). En effet, la tradition rapporte que Thespis est le premier auteur dramatique à introduire, dans une représentation théâtrale, le tout premier Acteur connu sous le nom de "protagoniste"(8) et dont le rôle fut joué pour la première fois par Thespis lui-même : "pendant que le chœur chante les dithyrambes, l'acteur soliste, Thespis en l'occurrence, intercale des vers parlés. Le protagoniste joue alors tous les rôles"(9). Thespis, dans son initiative novatrice d'invention des Acteurs de théâtre, se trouve suivi d'une part par Eschyle qui inventa le deuxième Acteur, le "deutéragoniste"(10), et d'autre part par Sophocle qui, lui, inventa le troisième acteur, le "tritagoniste"(11). A propos justement des Acteurs, Henri Joseph Guillaume Patin écrit : "dans l'origine, dit Aristote, "les poètes eux-mêmes représentaient leurs tragédies". En présence du chœur qui leur était échu et qu'ils avaient instruit..., ils jouaient eux-mêmes cet unique personnage dont l'introduction, presque fortuite, avait produit le drame... Plus tard quand le progrès de l'action amena sur la scène un second, puis un troisième personnage, ils durent d'adjoindre deux autres Acteurs, mais auxquels ils apprirent... les rôles dont ils les chargeaient. Auteurs, Acteurs, chef de troupe, tout à la fois, les poètes accomplissaient ainsi... l'œuvre dramatique tout entière"(12).

A cause des excommunications, c'est-à-dire des censures ecclésiastiques, dirigées contre les Acteurs, le roi, Louis XIII, vient à leur secours avec un texte fort, l'édit royal, qui institue le statut d'Acteur ou de comédien dont le travail "ne puisse leur être imputé à blâme, ni préjudice à leur réputation dans le commerce public"(13). Le "protagoniste", le "deutéragoniste" et le "tritagoniste" sont en fait des rôles à la fois des hommes et des femmes. Mais, à cette époque, tous ces rôles n'étaient joués que par des hommes seuls(14). Ces Acteurs, exclusivement hommes, jouaient dans la même pièce plusieurs rôles, c'est-à-dire chacun

interprétait à lui seul trois à quatre rôles dans une même pièce.

Les Acteurs portaient absolument des masques, dont Aristote avoue ignorer l'origine(15) et qui obéissent à un certain nombre de critères communs. Il s'agit de masques d'archétypes utilisés dans presque toutes les pièces. Ils connaissent, par conséquent, une certaine classification qui permet de les identifier les uns des autres et qui tient compte des sous-genres du théâtre de l'époque, notamment la tragédie et la comédie. Ainsi, il y a, pour les représentations des pièces tragiques, trois masques archétypaux dont ceux des vieillards, des jeunes gens, des femmes et des serviteurs. Toutefois, à côté de ces masques archétypaux de la tragédie, somme toute anonymes, existaient, tout de même, quelques masques individuels, en particuliers ceux des héros aux attributs distinctifs et liés à l'épouvante, ceux des Divinités de la nature et des Monstres. Tous ces masques, avec des sourcils hauts, des yeux écarquillés, la bouche grandement ouverte, ont une expressivité accentuée parce qu'ils marquent les sentiments d'horreur lié au genre tragique. L'intention des auteurs tragiques était d'imposer au théâtre une certaine surréalité, c'est-à-dire de procéder à une sorte de doublement du signe théâtral. Ainsi, l'on raconte que "les premiers spectateurs de l'"Orestie" d'Eschyle, s'enfuirent, terrifiés, à l'apparition des Erynies"(16). Quant aux représentations des pièces de la comédie, elles donnaient à voir sur la scène quatre types de masques dont ceux des vieillards, des jeunes-gens, des serviteurs mâles et des femmes. Ces masques comiques présentent deux aspects principaux, à savoir, les catégories liées à l'âge et au sexe d'un côté et les caractéristiques psychologiques de l'autre.

2. Les fonctions dramaturgiques des masques :

Le masque répond, au théâtre, à des impératifs dramaturgiques fondamentaux. En effet, il permet au metteur en scène d'user du déguisement et du "surdéguisement" pour dissimuler de façon adéquate le sexe et l'âge de l'Acteur qui le

porte sur scène. Outre cette fonction de dissimulation de sexe et d'âge, il permet également les changements de rôle et l'identification rapide des Acteurs sur scène. Au-delà de ces fonctions à dimension transversale, force est aussi de noter qu'il revêt d'autres fonctions bien spécifiques, notamment ludique ou festive, esthétique ou artistique et religieuse ou sacrée. La fonction ludique des masques est perceptible surtout dans la représentation des pièces comiques. Le spectacle, dans son déroulement, déploie tous les registres du comique amplifié par l'aspect physique des masques, y compris le jeu dramatique sur scène. En effet, dans la Grèce antique, les spectacles dramatiques font partie des fêtes officielles et sont l'objet de concours. En tant que lieu d'interaction multiple, le théâtre a pour but de plaire et de divertir les spectateurs, en leur permettant d'éprouver des émotions variées. Le théâtre, en tant que lieu d'interaction multiple, d'une part, entre les Acteurs et d'autre part, entre le dramaturge et le public, a pour but de plaire et de divertir les spectateurs, en leur permettant d'éprouver des émotions variées. En effet, le spectacle, dans son déroulement, déploie tous les registres du comique amplifié par l'aspect physique des masques et le jeu dramatique sur scène. En effet, dans la Grèce antique, les spectacles dramatiques font partie des fêtes officielles et sont l'objet de concours où l'on se divertit.

Les masques deviennent alors des accessoires permettant aux acteurs d'être mieux vus et identifiés du public. Celui-ci éprouve du plaisir à s'émouvoir pour des personnages sur scène, faisant de la représentation "un fait de communication", "une pratique sémiotique"(17) qui "construit un système de signes qui s'articule avec les signes linguistiques du dialogue, et qui, de ce fait, fournit au discours des personnages ses conditions d'énonciation"(18). Le jeu dramatique devient un moment merveilleux et fantastique par le divertissement qu'il procure. Même si, pour Molière, "c'est une étrange entreprise que celle de

faire rire les honnêtes gens"[19], Bertolt Brecht reconnaît, pour sa part, que "l'affaire du théâtre a toujours été de divertir les hommes"[20]. Les masques et déguisements ont leur part dans un décor qui évoque la multiplicité des significations. Le spectacle illustre la fête et met en scène la fête, en faisant intervenir une féerie qui transforme les rapports des Acteurs et l'ordre du monde pour devenir une expression de joie, un surenchérissement de l'existence. Ainsi, à l'instar des festivités des carnavals, le spectacle de théâtre, grâce aux masques, égaie le public, en lui garantissant un amusement, un passe-temps, une récréation particulièrement historique. L'"esthétique" désigne ce qui participe de l'art, c'est-à-dire de l'amélioration de l'aspect exclusivement formel d'une chose ou d'un objet et qui constitue la caractéristique principale de sa beauté. Il s'agit de l'ensemble des caractéristiques qui déterminent l'aspect formel d'une chose, son aspect physique. En ce sens, la fonction esthétique du masque désigne les caractéristiques formelles de ce masque, son apparence ou aspect physique, mieux encore sa beauté. En tant qu'objet, le masque est un produit de l'imagination créatrice de l'artisan, donc un produit fabriqué et stylisé. Etant donné le plus grand art et toutes les perfections possibles avec lesquels il est fabriqué, il devient une œuvre d'art, un chef-d'œuvre artistique qui, par sa beauté, aiguise et attise l'appréciation, l'admiration, et la séduction. Les masques au théâtre sont fabriqués avec le plus grand soin si bien qu'ils révèlent les prouesses artistiques de leur fabricant.

Par cette beauté exceptionnelle, relevant de leur aspect formel, les masques de théâtre revêtent un rôle purement esthétique. Le théâtre antique grec qui émerge des profondeurs des cultes dionysiaques et qui est organisé de manière à instaurer la communication avec les dieux et remettre en question leurs actions sur les humains, est essentiellement religieux. Par ailleurs, les masques utilisés dans ce contexte liturgique ne peuvent que revêtir une valeur sacrée. Il participe de l'irréalité,

de l'invisible, voire du surnaturel parce que porté dans l'accomplissement de cérémonies religieuses, comme c'est encore le cas aujourd'hui dans diverses sociétés. L'intention recherchée par les auteurs tragiques est d'imposer au théâtre une certaine surréalité, c'est-à-dire de procéder à une sorte de doublement du signe théâtral. En effet, il y a "dans le procédé de dédoublement, non seulement la représentation graphique du masque, mais l'expression fonctionnelle d'un type précis de civilisation"[(21)]. Cette quête de surréalité constitue une préoccupation si essentielle que l'on raconte que lors de la représentation théâtrale de l'"Orestie" d'Eschyle, "les premiers spectateurs... s'enfuirent, terrifiés, à l'apparition des Erynies"[(22)]. Dans la mythologie grecque, les Erinyes ou Erinnyes ne sont que des déesses grecques de la Vengeance et du Châtiment, c'est-à-dire des divinités persécutrices, des "déesses infernales" qui, selon Eschyle, sont transformées en "semnaì", "vénérables", après l'acquittement d'Oreste, occasion à laquelle Athéna aurait obtenu d'elles qu'elles devinssent des divinités protectrices d'Athènes sous le rôle de gardiennes de la justice. Pour conjurer leurs maléfices, les Grecs les ont appelés, par antiphrase, les "Euménides", c'est-à-dire les Bienveillantes[(23)]. Dans les sociétés primitives tout comme dans celles de la Grèce antique, le masque est irréductiblement lié au sacré et représente, à l'intérieur d'un rite, le moment où l'homme qui s'en revêt, entre en contact avec des forces extérieures à lui et qu'il "incarne" ou reçoit et marque ainsi la disparition de l'homme individuel derrière une figure[(24)]. Le masque devient ainsi un déguisement de l'homme qui assume ainsi une personnalité tout autre.

Conclusion :

En définitive, les masques constituent, depuis l'Antiquité grecque, une composante dramaturgique irréductible. Ils sont particulièrement nombreux et répartis selon les sous-genres du théâtre, notamment la tragédie et la comédie. Selon les usages

que l'on en fait, ils se subdivisent en plusieurs catégories et revêtent diverses fonctions dont les plus significatives sont les fonctions esthétiques, ludiques et sacrées. Les masques ont une origine très lointaine et continuent encore aujourd'hui à régner dans la plupart des sociétés contemporaines. Avec l'évolution du théâtre qui a évolué d'abord par imitation, ensuite contestation et enfin transgression des formes dramaturgiques du théâtre de l'antiquité grecque, les masques, comme par enchantement, ont disparu, de nos jours, de l'univers théâtral.

Notes :

1 - https://www.wikipédia.org/wiki/masque

2 - Terme désignant un lieu, encore appelée sanctuaire, parfois bordé de grands arbres revêtant une très grande importance religieuse et sociale pour une communauté humaine donnée.

3 - Dominique Juhé-Beaulaton (dir.) : Forêts sacrées et sanctuaires boisés, des créations culturelles et biologiques, Karthala, Paris 2010.

4 - https://www.masque-africain.com

5 - Le Mardi gras vient d'une pratique religieuse chrétienne, qui consistait à s'amuser et à manger "gras" avant le Carême, période de 40 jours de jeûne et d'abstinence précédent Pâques. C'est une période festive qui marque la fin de la "semaine des sept jours gras".

6 - Pour les catholiques, le Mercredi des Cendres, lendemain du Mardi gras, est un jour de pénitence qui marque le début du Carême. C'est une fête mobile.

7 - Dominique Bertrand et Jean-Louis Haquette : Le théâtre, Editions Bréal, Paris 1996, p. 21.

8 - Terme désignant le premier Acteur jouant le rôle principal. Cet Acteur est unique à l'origine et parle au chœur.

9 - https://fr.wikipedia.org/wiki/théâtre-grec-antique

10 - Terme désignant le deuxième Acteur jouant le deuxième rôle le plus important.

11 - Terme désignant le troisième Acteur jouant le troisième rôle.

12 - Henri Joseph Guillaume Patin : Etudes sur les Tragiques grecs ou Examen critique d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, tome premier, L. Hachette, Paris 1841, p. 102.

13 - Catherine Guillot : "Richelieu et le théâtre", Transversalités, 2011/1, N° 117, p. 95.

14 - Lucien de Samosate : Œuvres complètes, Traduit par Emile Chambry et

autres, Editions Robert Laffont, coll. Bouquins, Paris 2015, p. 316.
15 - Aristote : Poétique, traduction du grec par Odette Bellevenue et Séverine Auffret, Editions Mille et une nuits, Paris 1997, p. 15-16.
16 - Dominique Bertrand et Jean-Louis Haquette : op. cit., p. 23.
17 - Anne Ubersfeld : Lire le théâtre II, l'école du spectateur, Belin, Paris 1996, p. 18.
18 - Ibid., p. 11.
19 - Robert Drouin et Josette Féral : "Faire rire les honnêtes gens...", Jeu, Revue de théâtre, 104, 2002, p. 81.
20 - Bertolt Brecht cité par Cosimo Campa : La littérature européenne, Studyrama, Paris 2005, p. 79.
21 - Claude Lévi-Strauss : Anthropologie structurale, Plon, Paris 1958, p. 291.
22 - Dominique Bertrand et Jean-Louis Haquette : Le théâtre, p. 23.
23 - Eschyle : Les Euménides, Traduit par Leconte de Lisle, Belles Lettres, Paris 1989.
24 - Dominique Bertrand et Jean-Louis Haquette : op. cit., p. 15.

Références :

1 - Aristote : Poétique, traduction du grec par Odette Bellevenue et Séverine Auffret, Editions Mille et une nuits, Paris 1997.
2 - Bertrand, Dominique et Jean-Louis Haquette : Le théâtre, Editions Bréal, Paris 1996.
3 - Campa, Cosimo : La littérature européenne, Studyrama, Paris 2005.
4 - Drouin, Robert et Josette Feral : "Faire rire les honnêtes gens…", Jeu, Revue de théâtre, 104, 2002.
5 - Eschyle : Les Euménides, Traduit par Leconte de Lisle, Belles Lettres, Paris 1989.
6 - Guillot, Catherine : "Richelieu et le théâtre", Transversalités, 2011, N° 117.
7 - Juhe-Beaulaton, Dominique (dir.) : Forêts sacrées et sanctuaires boisés, des créations culturelles et biologiques, Karthala, Paris 2010.
8 - Levi-Strauss, Claude : Anthropologie structurale, Plon, Paris 1958.
9 - Patin, Henri Joseph Guillaume : Etudes sur les Tragiques grecs ou Examen critique d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, T.1, L. Hachette, Paris 1841.
10 - Samosate, Lucien de : Œuvres complètes, Traduit par Emile Chambry et autres, Editions Robert Laffont, coll. Bouquins, Paris 2015.
11 - Ubersfeld, Anne : Lire le théâtre II, Belin, Paris 1996.